



Histoire de l'art et anthropologie, 2.
Autour de la notion de « présentation »

Journée d'étude du 28 mars 2008, Dijon, UMR 5594 ARTeHIS

Eliana Magnani et Daniel Russo



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cem/4222>

DOI : 10.4000/cem.4222

ISSN : 1954-3093

Éditeur

Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

Référence électronique

Eliana Magnani et Daniel Russo, « *Histoire de l'art et anthropologie, 2.*

Autour de la notion de « présentation » », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], Histoire de l'art & Anthropologie, mis en ligne le 22 octobre 2009, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cem/4222> ; DOI : 10.4000/cem.4222

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.



Les contenus du *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Histoire de l'art et anthropologie, 2. *Autour de la notion de « présentation »*

Journée d'étude du 28 mars 2008, Dijon, UMR 5594 ARTeHIS

Eliana Magnani et Daniel Russo

- 1 C'est la notion de « présentation », telle qu'elle a été définie par Jack Goody ¹, notamment à partir de sa critique des usages qu'en ont proposés les sciences humaines et sociales, qui a été retenue pour cette journée d'études, comme fil conducteur des interventions d'anthropologues, d'historiens, d'historiens de l'art : il s'agissait ainsi de soumettre à l'analyse une catégorie encore trop imprécise et de voir s'il était possible d'en faire un concept opératoire dans ce champ d'études.
- 2 En adoptant pour point de départ la notion de présence de l'art, travaillée par l'anthropologie de la connaissance, **Daniel Russo** a relu certaines pages de Paul Valéry (1871-1945) et s'est interrogé sur le concept qu'il avance, de « logique imaginative de la construction ² ». En s'efforçant de situer l'expérience esthétique du point de vue théorique, Paul Valéry montre à l'œuvre le double processus en jeu, celui de la production (*poïesis*) et celui de la perception (*catharsis*), c'est-à-dire comment l'homme, dégagé des liens qui le relient aux intérêts de la vie pratique, se rend libre par l'identification esthétique d'assumer des normes de comportement social et de recouvrer toute sa liberté de jugement. Par là, il dresse un cadre général pour interpréter les différentes formes que prend la socialisation de l'art, termes bien éloignés des platitudes d'ordinaire entendues par l'expression d'« art et société », et son cortège de rapprochements obligés. Ce qui entre en jeu n'est rien moins que la fonction cognitive de l'expérience esthétique qui, selon lui, résulte de l'association étroite de l'activité scientifique à l'activité artistique, dont Léonard de Vinci lui paraît, sous tous les aspects de ses ouvrages, la figure exemplaire : en effet, en chacun d'entre eux, celui-ci témoigne de la fonction cognitive de l'activité de construction gouvernée par la faculté de l'imagination gouvernée par la raison. Ce qui retient l'intérêt de Paul Valéry pour la *méthode* de Léonard de Vinci est, précisément, ce en quoi il a recherché la racine commune aux entreprises de la connaissance et aux opérations de l'art, vaste processus qu'il désigne par les mots de

« logique imaginative de la construction »³. L'expérience réceptive réhabilite la perception renouée par les seuls moyens de l'art : « voir par les yeux », et non plus « voir par l'intellect » en suivant seulement Platon et la tradition issue de lui. En 1921, dans le dialogue socratique *Eupalinos ou l'architecte*, Paul Valéry justifiait les ambitions théoriques de l'expérience esthétique. En rendant hommage à l'architecture, dans le prolongement de la *Méthode de Léonard de Vinci*, et de *Note et digression*, il développait la critique de l'ontologie traditionnelle telle que Platon l'avait fondée : dans ce « dialogue des morts », Socrate en venait à désavouer le rôle philosophique qu'il tenait dans l'histoire, et à préférer à la connaissance contemplative le travail créateur de l'architecte ; trop tard, il admettait que l'art socratique ne procédait pas du « connaître », donc de la connaissance conceptuelle, mais du « construire », de la production esthétique. Le « construire », comme activité spécifique, se distingue, pour Socrate et pour Paul Valéry, du « connaître » parce que l'activité de l'artiste est un « agir porteur de sa propre connaissance » et qu'elle résout, en les dépassant de fait, toutes les contradictions cognitives⁴. Ainsi le temple construit par Eupalinos apprend-il à Socrate que l'œuvre bâtie n'emprunte pas son idée à un modèle préexistant, mais que son idée n'est rien d'autre que la loi qui préside à sa production, et qui ne peut que se manifester à travers elle. Par conséquent, l'acte de connaître qu'implique la production esthétique n'est pas l'acte platonicien de reconnaître ; il est découverte de la loi régissant l'acte même de la production. En suivant le commentaire de Paul Valéry, la perfection et l'achèvement de l'objet esthétique ne sont que des apparences : ce qui semble tel à l'observateur extérieur, comme une perfection formelle ou comme une adéquation réussie de la forme au contenu, ne reste pour l'artiste que l'une des solutions possibles face à un problème qui en comportait, sans doute, une infinité d'autres. L'observateur, ou le « spectateur » tel que l'a défini Michaël Fried, ne doit plus recevoir la beauté simplement selon l'idéal platonisant de la vision purement contemplative, mais entrer dans le mouvement que l'œuvre déclenche en lui et, de la sorte, acquérir la conscience de sa liberté par rapport à ce qui lui est donné à voir⁵. L'analyse développée par Paul Valéry est en situation analogique avec la peinture de Paul Cézanne (1839-1906). Le peintre, aussi, emploie le mot de « construction » pour désigner le procès de sa création et l'opposer à la peinture mimétique : c'est une vision de la nature que Cézanne prend pour point de départ en vue de parvenir à des constructions, à des images architecturées, où est affirmé ce qui, dans le modèle – c'est-à-dire la nature, au sens le plus courant, voire banal, du terme – ne se trouve qu'à l'état d'esquisse ou de suggestion⁶. Afin de résoudre les contradictions inhérentes à tout processus cognitif dans l'art (Jack Goody), il faut savoir redécouvrir en lui le principe autonome d'une pure connaissance par la vision ou, pour le dire autrement, poser en clair « une activité créatrice des formes visibles ». À peu près à la même date que le traité sur la *Méthode de Léonard de Vinci* (1894), dans les années 1876 et 1887, c'est ce qu'affirmait Konrad Fiedler dans son étude *Sur l'origine de l'activité artistique*, ouvrant de la sorte la voie à une nouvelle conception de la perception esthétique⁷.

- 3 Les processus cognitifs et leur rôle dans la constitution des systèmes de connaissance sont également au cœur des recherches sur les modes de figurations amérindiens exposés par Dimitri Karadimas⁸, à partir de l'étude des masques, des rituels et des iconographies comparées de l'Amazonie du Nord-Ouest. Dans la mythologie miraña (Amazonie colombienne), le choix des identités de certains personnages s'effectue souvent suivant un schéma d'images identique partagé par les protagonistes. Ainsi, jeté à l'eau lors de la naissance de Soleil, le placenta se transforme en l'entité Raie. Les raisons de cette

identification proviennent des formes analogues de la raie et du placenta humain et du fait qu'ils partagent un même schéma d'image. L'identification du placenta de Soleil à la raie est aussi un indicateur mythologique de l'association de Raie avec une constellation d'étoile pensée localement comme le double chtonien du soleil, au même titre que le placenta est le double d'une personne. Rapportés sur des masques miraña et yukuna, les éléments qui constituent la face ventrale de la raie (bouche et deux narines) mais anthropomorphisée (bouche et deux yeux) et en association avec ceux de la face supérieure (yeux) composent l'iconographie de Raie. Ensemble, les quatre yeux renvoient à la disposition des étoiles de la constellation dans le ciel nocturne. L'iconographie du masque, au même titre que les relations entre les protagonistes des mythes repose sur des analogies formelles, où le facteur discriminant est donné par le contexte (cf. fig. 1).

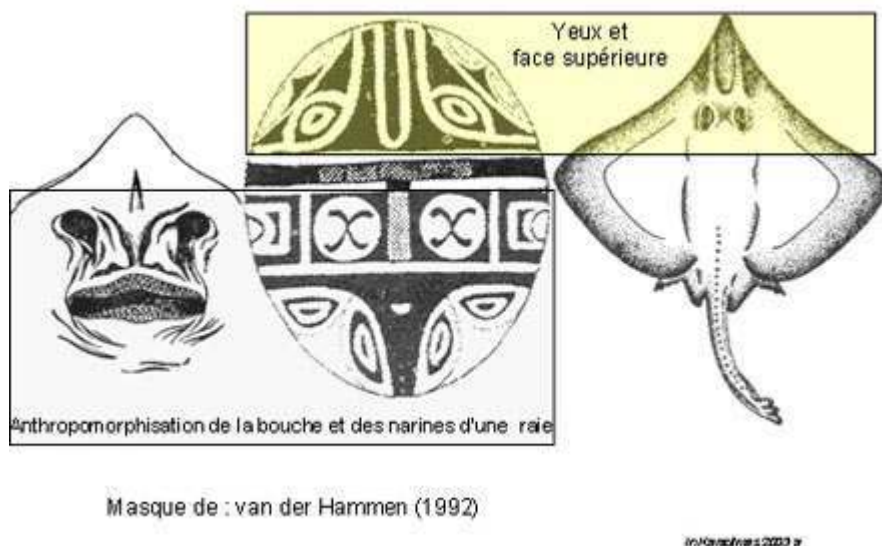


Fig. 1 - Masque yukuna représentant les deux faces d'une raie sous la forme d'un visage humain.

- 4 Le même phénomène d'analogie formelle et d'anthropomorphisation est observable dans les figurations du Maître des animaux, en fait une guêpe pompile, aussi bien dans les textiles peints des cultures andines précolombiennes (de l'actuel Pérou, notamment), que dans les masques miraña, les mandibules de l'insecte étant dans ces différents supports rapportées comme des « cornes ». Ce système de métaphores visuelles est également en jeu dans le rituel de Yurupari, au cours duquel les adolescents masculins sont initiés à l'âge adulte, et identifiés à la guêpe parasitoïde dont le dard, qui sert à la femelle pour introduire les œufs dans une larve « porteuse » paralysée (proie), correspond pour les populations locales au phallus de l'homme et institue son rôle inséminateur. Correspondance aussi avec la trompe, instrument sacré qui reproduit le bourdonnement de la guêpe et d'où sont censés sortir les jeunes initiés en tant qu'adultes, à l'instar des guêpes qui sortent de leur chrysalide. Interdites au regard des femmes, ces trompes, associées aussi aux racines échasses du palmier paxiuba, rappellent les aspects sexuels de la domination masculine sur les femmes. Selon le mythe, celles-ci utilisaient les trompes comme instruments sexuels, les ayant cachées dans leurs corps d'où elles ont été sectionnées par les hommes. Ainsi, la création des corps masculin et féminin, à l'origine équivalents, passe par la « castration » idéologique des femmes.
- 5 Dans l'ensemble de ces associations entre éléments de l'environnement et composantes mythologiques et rituelles, l'anthropomorphisme et l'analogie formelle servent à

produire chez les auditeurs et les spectateurs des images mentales. Ces images mentales entrent dans les modes de figurations des masques contemporains et de l'art précolombien (cf. fig. 2).

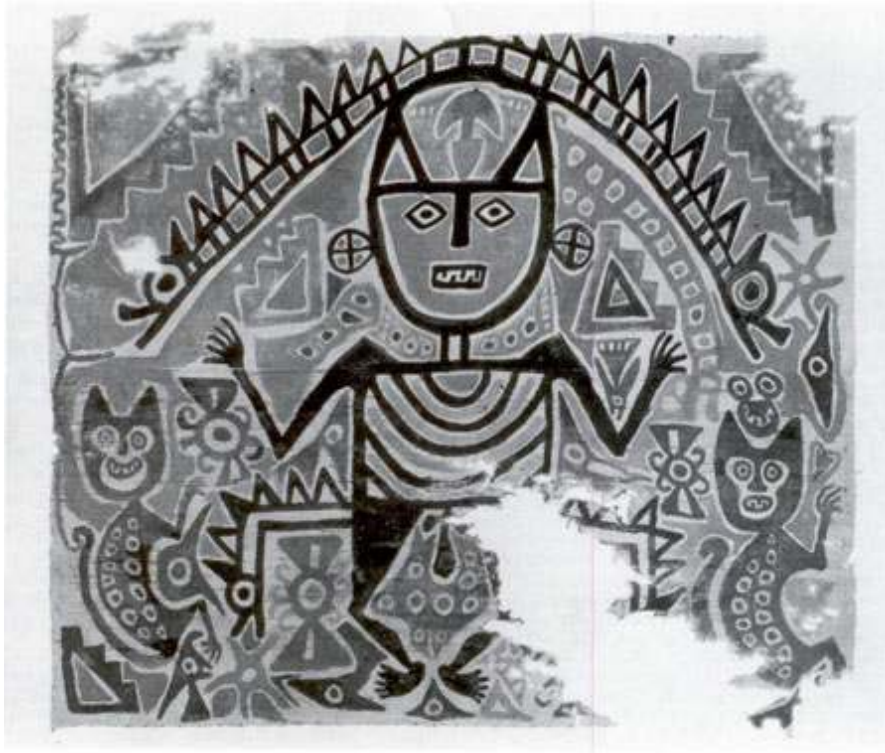
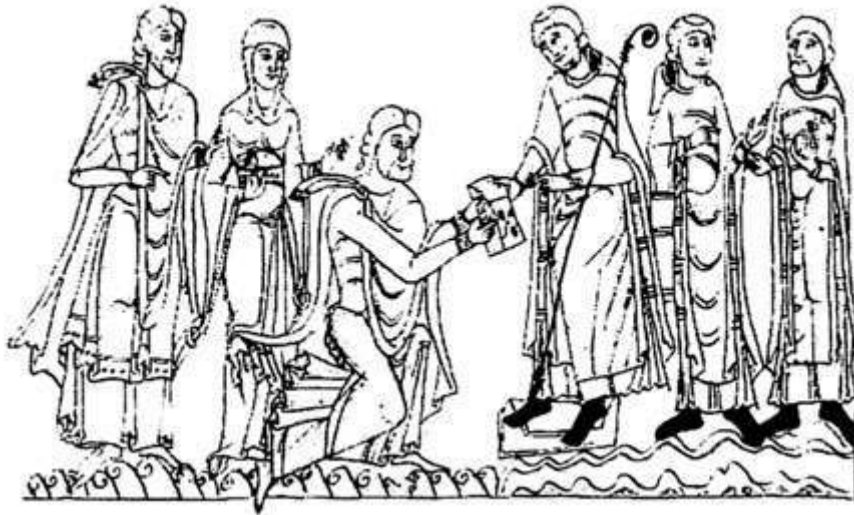


Fig. 2 - Textile Chimú, entre le VII^e et le XIV^e siècle (Pérou), 1300 apr. J.-C. ± 100.

- 6 Les schémas figuratifs dans les décors sculptés sur bois, à la fin du Moyen Âge, sont l'un des volets des recherches de **Velléda Muller**, réalisées dans le cadre de la préparation d'une thèse sur l'art des huchiers, portant notamment sur les mobiliers liturgiques de chœur. L'analyse des stalles des XV^e et XVI^e siècles, dans les pays bourguignons, flamands et rhéno-mosans, a mis en évidence la très grande cohérence stylistique de ces figures sculptées qui contraste, cependant, avec la diversité thématique. Chronologiquement, les figurations fantastiques, entre animaux « réels » et imaginaires, voire des monstres, caractérisent les réalisations du début du XV^e siècle, disparaissant au tournant du XVI^e siècle. Apparaissent alors les scènes historiées, illustrations de proverbes « populaires », auxquelles succèdent, vers le milieu du XVI^e siècle, les cycles et les scènes « religieuses ». Entre la fin du XV^e et le XVI^e siècle, les anges, d'abord acteurs – musiciens ou portant les instruments de la passion – se transforment en éléments ornementaux. La notion nouvelle de décor ornemental s'impose à la fin du XVI^e siècle, avec l'absence soulignée de tout discours figuratif et la présentation d'architectures vides, ainsi que celle d'éléments repris de l'Antiquité. L'une des voies exploitées par Velléda Muller pour comprendre ce passage du figuratif à l'ornemental suit la lecture de Gaston Bachelard (1884-1962), d'Alexandre Koyré (1882-1964) et de Marie-Dominique Chenu (1895-1990), entre autres, et consiste à s'interroger sur les modalités de la présentation du signe, entre le visible et l'invisible, à la suite notamment des travaux de Georges Gusdorf (1912-2000) sur la notion de *sacramentum*, en les appliquant précisément à l'étude de la période de « transition » qu'est la Renaissance ⁹.

- 7 La présentation des actions et des acteurs laïques à l'âge seigneurial, en particulier dans les cartulaires enluminés, dont les premiers témoins connus datent du XII^e siècle ¹⁰, a été traitée par **Elia Magnani**, à partir de l'analyse du cartulaire de l'abbaye de Saint-Pierre de Vierzon (Cher), réalisé vraisemblablement après 1155 ¹¹. Composé de 28 feuillets, écrits sur deux colonnes, et inachevé en ce qui concerne le projet d'initiales décorées et d'images prévues (f. 17-25), il porte néanmoins treize effigies de papes, rois et abbés (f. 1, 1v, 3v, 4, 7v, 8, 8v, 9, 10v, 11, 12v, 14v) et trois scènes (f. 1, 2v, 5v), le tout dessiné au trait, les couleurs ayant été utilisées seulement dans les feuillets 1 et 1v. Robert A. Maxwell (1999), en étudiant la scène du premier feuillet – qui présente deux fois l'*Ecclesia*, sous la forme d'une figure féminine couronnée, nimbée et couverte d'un manteau, offrant un lis, à droite à Pierre et à gauche à Paul – ainsi que les figurations des papes (Calixte II au f. 1 et Adrien IV au f. 1v) et des abbés, a insisté sur la relation de ces images avec les sceaux et l'action de sceller, et sur leur rôle de signe d'autorité lors de la transcription des actes dans le cartulaire ¹². Sont exclues, cependant, de son analyse deux scènes, l'une au feuillet 2v, l'autre au feuillet 5v, qui se rapportent à deux actes clés pour l'histoire de l'abbaye recomposée alors par les moines : d'abord, la confirmation par Charles le Chauve de la fondation de l'abbaye de Dèvres par l'archevêque de Bourges, Raoul ; ensuite, la donation à Dèvres et à son abbé Aimeri de la *cella* de Vierzon par Ambran et son épouse, *cella* qui supplantera plus tard l'abbaye-mère. Avant le diplôme royal, en haut à gauche du feuillet 2v, à l'intérieur d'une double arcade palatiale, sont assis sur une même banquette et au même niveau, à droite l'archevêque, portant sur la tête une mitre à double pointe et tenant une crosse pastorale de la main droite, à gauche le roi couronné, tenant un sceptre de la main gauche. Tournés l'un vers l'autre, se désignant de leur main laissée libre, les deux personnages semblent discuter. Cet environnement palatial, où siègent deux figures d'autorité placées aux origines de l'abbaye, contraste avec la scène en « plein air » du feuillet 5v. Au registre supérieur, deux groupes de trois personnages se font face et sont soigneusement distingués. À gauche, sur un sol figuré par des monticules, trois laïcs ; à droite, trois moines tonsurés sur un sol en forme d'ondulations, comme des vaguelettes, qui renvoient aux mêmes motifs supportant la motte sur laquelle est posé le premier abbé, Sion (f. 4), dont le nom évoque le mont de la première Jérusalem conquise par David et où il fut enterré. L'action de la scène se déroule à la jonction de ces deux registres, laïque et monastique : un homme, Ambran, barbu, aux longs cheveux, est à genoux et tend de ses deux mains un *codex* à l'abbé Aimeri qui le reçoit de la main droite. L'abbé est debout sur une petite estrade, et on lui a ajouté, sans doute après coup, une crosse auprès du bras gauche. Derrière l'abbé, deux moines tournés l'un vers l'autre discutent, celui le plus à l'extérieur lève sa main gauche en signe de témoignage. En face, derrière Ambran, une femme voilée se tient debout – son épouse, que mentionne aussi l'acte de donation. Elle lève la main droite comme un témoin et pointe le *codex* de la gauche. Un homme barbu auprès d'elle montre l'action de l'indicateur droit. Cette scène est une forme supplémentaire de mise en registre de la donation, en parallèle à l'acte qui la consigne. Elle présente les acteurs et ce qui les relie. L'abbé et ses moines, légèrement surélevés, sur un espace qui les associe aux origines de Jérusalem (céleste ?) face aux laïcs, donateurs et témoins contrits, les deux groupes unis par le *codex*, qu'on pourrait lire peut-être comme une mise en abîme du cartulaire dans lequel ont été transcrits trois actes de donation d'Ambran. Comme d'autres cartulaires illustrés contemporains, à l'instar du célèbre cartulaire du Mont-Saint-Michel ¹³, la présentation de la donation réalisée dans le cartulaire de Vierzon met en évidence le cadre dans lequel les laïcs, mis à part les

souverains, sont figurés alors en image. C'est le don qui les identifie et les insère dans la fraternité spirituelle des communautés monastiques (cf. fig. 3).



- 8 Fig. 3 - Cartulaire de Saint-Pierre de Vierzon (Dessin de Bruno Baudoin d'après Paris, BnF, ms. lat. 9865, fol. 5v).
- 9 Ainsi donc, par le moyen d'une approche croisée entre les textes et les images, la notion de « présentation » s'est-elle trouvée au centre des questions posées et des réponses apportées : autour du « construire » et du « connaître », dans l'interrogation sur la « présence de l'art » selon Paul Valéry ; dans l'analyse de la formation puis du développement des systèmes de connaissances au cœur des sociétés amérindiennes ; à travers la présence ou l'absence d'un discours figuratif sculpté sur les stalles de chœur, entre Moyen Âge et Renaissance ; dans l'étude des modes de présentation des actes et des acteurs, laïques à l'âge seigneurial, principalement à partir de l'exemple du cartulaire de Vierzon et de l'acte de donation. Ce sont autant de cas types, autant de remises en situations, qui permettent de mieux entrevoir les manifestations de l'écrit et celles du visuel, leur puissance de définition ostensive, le plus souvent à leurs intersections, dans des sociétés données, à des époques précises. Mises en registres, dispositifs graphiques, jeux de mots et d'images, la « présentation » s'affirme toujours comme l'élément déterminant de la raison graphique au cœur de ces sociétés ¹⁴.

INDEX

Mots-clés : anthropologie, présentation